ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by: Somerset House, 417 Maitland Avenue, Teaneck, New Jersey 07666

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number in the top right-hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum, the second three-figure group signifies the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Somerset House (RMRCO Inc.) 1975. Any rights relating to the full-size edition reside with the original copyright holders.

Technical data: Producing laboratory: Micrographics Enterprises Inc., Brooklyn, New York.

INAUGURACION

EL 11 DE MAYO A LAS 6 DE LA TARDE

EXPOSICION SURREALISTA

organizada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife
por "Gaceta de Arte"

ABIERTA DE 11 A 12
Y DE 5 A 9 TODOS LOS DIAS
HASTA SU CLAUSURA EL 21 DE MAYO

[1935]

Louis B Kaspel 6/75

EXPOSICION SURREALISTA

EXPOSICION SURREALISTA

PREFACIO

Se sabe la crítica fundamental a que sometieron Marx y Engels al materialismo del siglo XVIII: 1) La concepción de los antiguos materialistas era «mecánica»; 2) Era también metafísica (en razón del carácter antidialéctico de su filosofía); 3) No excluía completamente el idealismo, el cual subxistía «en alto» en el dominio de la ciencia social (inteligencia del materialismo histórico). Quede bien entendido que sobre todos los demás puntos la conformidad de Marx y Engels con los antiguos materialistas no puede prestarse a ningún equívoco. (1)

El surrealismo no experimenta, semejantemente, ninguna dificultad, en el campo que le es propio, para designar los «hitos» que limitan no solamente los medios de expresión, sino también el pensamiento de los escritores y artistas realistas, para justificar la necesidad histórica en que se ha encontrado de eliminar estos hitos, para establecer que la salida de esta situación no puede delatar ninguna divergencia entre el viejo realismo y el surrealismo en cuanto se refiere al reconocimiento de lo real, a la afirmación todopoderosa de lo real. Contrariamente a lo que insinúan ciertos de sus detractores, el surrealismo, como se verá, gusta de demostrar que de todos los movimientos específicamente intelectuales que se han sucedido hasta hoy, es él el único que se ha prevenido contra toda veleidad de la fantasía idealista, el único en haber premeditado en el campo del arte el liquidarle definitivamente la cuenta al «fideísmo». (2)

Si se busca la verdad, estos dos caminos, a primera vista, tan distintos, presentan un paralelismo que continúa existiendo, no siendo posible en

---

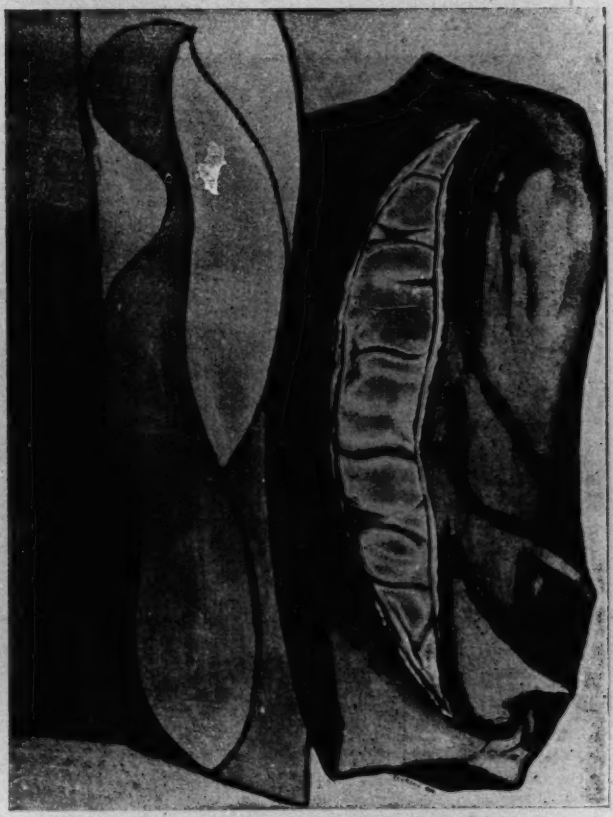
(1) Véase Lenin: "Materialismo y Empiriocriticismo", capítulo IV, 7.

(2) Por "fideísmo", según la definición de Lenin, se entiende toda "doctrina que sustituye la ciencia por la fe, o, por extensión, que atribuye a la fe cierta importancia."

el orden negativo tal fin común. Por ello resulta evidente que la argumentación que trata de oponer el uno al otro, de considerarlos incompatibles desde el punto de vista revolucionario, se derrumba violentamente.

Ahora bien, en el período moderno, la pintura, por ejemplo, hasta estos últimos años, se había casi únicamente preocupado de expresar las relaciones manifiestas que existen entre la percepción exterior y el «yo». La expresión de esta relación se ha mostrado cada vez menos suficiente, cada vez más engañosa, a medida que, volviendo sobre si misma, se ponía en evidencia al pretender el ensanchamiento interior del hombre, más por definición que por profundizamiento del sistema «percepción-consciencia». Era aquél, en efecto, tal como se ofrecían entonces, un sistema cerrado en el que se encontraban agotadas desde largo tiempo las más interesantes posibilidades reactivas del artista y que no dejaba subsistir sino esta extravagante suerte de adivinación del objeto exterior y cuya marca lleva la obra de muchos grandes pintores llamados «realistas». La fotografía, mecanizando hasta el extremo el modo plástico de representación, debía asestarle por otra parte un golpe decisivo. Imposibilitada de poder aceptar con ella una lucha que le permitiera avanzar decorosamente, se vió obligada la pintura a batirse en retirada para atrincherarse, de modo inexpugnable, detrás de la necesidad de expresar visualmente la percepción interna. Es preciso añadir que, por esto, la pintura sentía la violencia de tomar posesión de un terreno sin cultivo. Pero no sabría insistir bastante sobre el hecho de que este lugar de destierro era el único que se le había dejado. Queda por saber lo que prometía su suelo y lo que él ha tenido desde entonces.

Del hecho mismo de la imagen del objeto exterior era mecánicamente captada – en condiciones de semejanza inmediata satisfactoria y, además, indefinidamente perfectible –, la figuración de este objeto debía cesar de aparecer al pintor como un fin (el cinema debía operar una revolución análoga en la escultura). El único dominio explotable por el artista venía a ser el de la representación mental pura, tal como se extiende más allá de la percepción verdadera, sin confundirse esto con el campo alucinatorio. Pero aquí es preciso reconocer que las separa-



Jindrich Stirsky - Triodeno

Yves Tanguy - El fondo de la torre

René Magritte - La respuesta imprevista

Joan Miró - Composición

ciones están mal establecidas, que todo intento de delimitación precisa deviene motivo de debate. Lo importante es que el llamamiento a la representación mental (fuera de la presencia física del objeto), como ha dicho Freud, «sensaciones en relación con los procesos que se desarrollan en las capas más diversas, hasta en las más hondas, del aparato psíquico» (1). La búsqueda, en arte, necesariamente más y más sistemática de estas sensaciones trabaja en la abolición del **yo** en el **ello**, se esfuerza, por consecuencia, en hacer predominar con netitud creciente, el principo del placer sobre el principio de la realidad. Esta búsqueda tiende a liberar cada vez más el impulso instintivo, a destruir la barrera que se levanta ante el hombre civilizado, barrera que ignora el primitivo y el niño. El alcance de tal actitud, conociéndose, de una parte, el trastorno general de la sensibilidad que ella arrastra (propagación de cargas psíquicas considerables en los elementos del sistema percepción-consciencia) y, de otra parte, la imposibilidad de regresión al estadío anterior, es socialmente incalculable.

¿Quiere esto decir que la realidad del mundo exterior ha devenido motivo de duda para el artista obligado a sacar los elementos de su intervención específica en la percepción interna? Sostener esto sería producto de una gran pobreza de pensamiento o de una extrema mala fe. Tanto en el terreno mental como en el físico es de una claridad meridiana que ello no podría suceder por «generación espontánea». Las creaciones aparentemente más libres de los pintores surrealistas no pueden naturalmente surgir sino mediante el retorno de los mismos a los «restos visuales» procedentes de la percepción externa. Es solamente en el trabajo de reagrupamiento de estos elementos desorganidos, en los que se expresa a la vez lo que hay de individual y de colectivo en sus reivindicaciones. El genio eventual de estos pintores tiende menos a la novedad siempre relativa de los materiales que ponen en ejecución que a la iniciativa más o menos grande de la que ellos dan prueba cuando se trata de sacar partido de estos materiales.

Así, todo el esfuerzo técnico del surrealismo, desde sus orígenes hasta hoy, ha consistido en multiplicar las vías de penetración hacia las ca-

---

(1) Freud: Ensayos de Psicoanálisis: el "yo" y el "ello".

pas más profundas de lo mental. «Afirmo que es preciso ser **vidente**, hacerse **vidente**»: no se trata para nosotros sino de descubrir los medios de aplicar esta palabra de orden de Rimbaud. En la primera fila de estos medios, cuya eficacia ha sido experimentada plenamente en estos últimos años, figura el **automatismo psíquico** bajo todas sus formas (al pintor se ofrece un mundo de posibilidades que va desde el abandono simple y puro, de la impulsión gráfica hasta la fijación en la pintura engañosa a la vista de las imágenes del sueño), así como la actividad paranóica—crítica definida por Salvador Dalí: «método espontáneo de conocimiento irracional basado sobre la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes.»
Se sabe también qué papel determinante, en la creación de la óptica particular de que tratamos, han jugado los «collages» de Max Ernst («acoplamiento de dos realidades en apariencia inconjugables sobre un plan que aparentemente no conciertan») y sus «frottages» (proceso de intensificación de la irritabilidad de las facultades del espíritu).
El objeto surrealista, tal como ha sido definido por Salvador Dalí: «objeto que se presta al mínimo funcionamiento mecánico y que está basado sobre los fantasmas y representaciones susceptibles de ser provocadas por la realización de actos inconscientes», no puede dejar de aparecer como la síntesis concreta de este conjunto de preocupaciones. E importa recordar la parte considerable que corresponde a Marcel Duchamp en la elaboración de tales objetos. A partir de 1925 la obra universalmente admirada de Pablo Picasso ha tomado históricamente la calificación de surrealista. En estos últimos años nuestro amigo Oscar Domínguez ha hecho pasar por el arte surrealista, en el que la gracia de Picasso, de Miró, de Dalí, no ha cesado nunca de hacer circular la más bella sangre española, el silbo ardiente y perfumado de las Islas Canarias.
La predeterminación en el hombre de alcanzar su propia meta, si esta meta es del orden del conocimiento, y de la adaptación racional de los medios a esta meta podrían ser suficientes para defenderla contra toda acusación de misticismo. Nosotros afirmamos que el arte de imitación (lugares, escenas, objetos exteriores) ha terminado y que el problema artístico consiste hoy en llevar la representación mental a una

Oscar Domínguez - Cueva de guanches

Marcel Duchamp - Por qué no estornudar?

Max Ernst - La carmañola del amor

Valentine Hugo - El espíritu del girasol

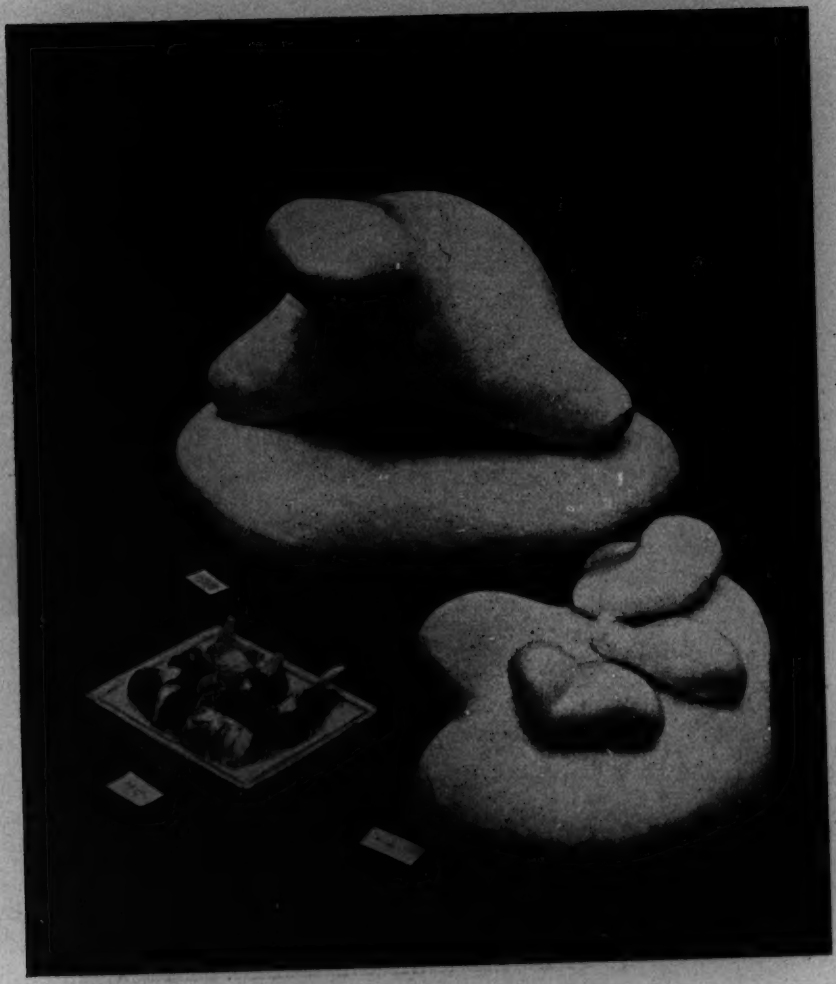
precisión más y más objetiva por el ejercicio voluntario de la imaginación y de la memoria (por entender que solo la percepción externa ha permitido la adquisición involuntaria de los materiales con los que la representación mental está llamada a servirse) El mayor éxito que el surrealismo ha conseguido hasta hoy en esta suerte de operaciones es el de haber logrado conciliar **dialécticamente** estos dos términos violentamente contradictorios para el hombre adulto: percepción, representación; el haber tendido un puente sobre el abismo que los separaba. La pintura y la contrucción surrealistas han permitido desde ahora, alrededor de elementos subjetivos, la organización de percepciones de tendencia objetiva. Estas percepciones, por su propia tendencia a imponerse como objetivas, presentan un carácter trastornador, revolucionario, de que ellas claman imperiosamente, en la realidad exterior, algo que les responda. Se puede proveer que, en una gran medida, este algo sucederá.

André Breton

Picasso - Figura en la ventana

Man Ray - Pájaro

Salvador Dalí - Casa para erotómanos



Arp - Una campana que es un martillo

CATALOGO

1 - OLEOS

1	Arp	Relieve
2	Victor Brauner . .	Ultima cabina
3	Giorgio di Chirico .	Iré... el perro de vidrio
4	" .	La pureza de un sueño
5	Salvador Dali. . .	La libre inclinación del deseo
6	" . . .	El reflejo craneano
7	Oscar Dominguez .	Deseo de verano
8	" .	Objeto magnético
9	Max Ernst. . . .	La ciudad entera
10	"	Jardín atrapa aviones
11	"	Leño
12	"	En qué piensa el pájaro?
13	"	Flores
14	"	El castillo
15	"	Selva
16	"	El pájaro macho
17	Valentine Hugo . .	Sueño
18	" . .	El espíritu del girasol
19	René Magritte. . .	El eclipse

20	Joan Miró . . .	Desnudo
21	" . . .	Mujer ante el crepúsculo
22	" . . .	Los enamorados
23	" . . .	Familia 1
24	" . . .	Familia 2
25	Méret Oppenheim .	Cabeza de ahogado
26	Pablo Picasso . . .	Figura
27	Man Ray	Leyenda
28	"	Noche en San Juan de Luz
29	Yves Tanguy . . .	Los rehenes
30	" . . .	Noviembre
31	" . . .	Supervivencias
32	" . . .	Como en la esquina de un bosque

2 - ACUARELAS, DISEÑOS, COLLAGES, AGUAFUERTES

33	Marcel Duchamp . .	Farmacia
34	Max Ernst. . . .	El caballo
35	"	El cartero
36	"	Diosa
37	"	Quimera
38	"	Folletín
39	"	Las mantizas
40	Alberto Giacometti .	La mesa
41	" .	Todos sus rastros perdidos
42	Maurice Henry . .	La hilera
43	" . .	La invención crepuscular
44	" . .	La cárcel
45	Marcel Jean . . .	El futuro
46	" . . .	Pesca para el sueño
47	Joan Miró. . . .	Mallorca
48	"	El fumador de pipa
49	Pablo Picasso . . .	Retrato de André Breton

50 Jindrich Styrsky . . Indecisión
51 " . . La lámpara
52 " . . Ensoñación
53 Yves Tanguy . . . ¡Fuego!
54 " . . . La fiera
55 " . . . Simple suposición
56 " . . . Pesadumbre
57 " . . . Estoy ahí
58 " . . . Vegetación
59 " . . . Enfermedad del sueño

3 - FOTOGRAFIAS DE OBJETOS SURREALISTAS

60 Hans Bellmer - Variaciones sobre el tema de una menor articulada 1
61 " " " " " 2
62 " " " " " 3
63 " " " " " 4
64 Marcel Duchamp . . Espiral
65 " . . Por qué no estornudar?

4 - FOTOGRAFIAS DIVERSAS

66 Marcel Duchamp . . Desnudos bajando una escalera
67 " . . Virgen
68 " . . El rey y la reina atravesados por desnudos rápidos
69 " . . Testimonios oculistas
70 Dora Maar . . . El simulador
71 Man Ray . . . . Rayograma 1
72 " . . . . " 2
73 " . . . . " 3
74 " . . . . Figura 1
75 " . . . . " 2
76 " . . . . Emak Bakia